



كريستوفر هامبتون



كيف

تكتب عن الذاكرة والنسيان؟

بقلم رشاد عبد القادر · ٣١ كانون الأول ٢٠٢٥ · قراءة في ٤ دقائق

اللغة بطبيعتها الأصلية تصويرية؛ في عالم المحسوسات، لم يخترع البشر اللغة للتحدث عن المفاهيم، إنما لوصف التحديات اليومية التي تواجههم، وتوسّعت فيما بعد إلى المفاهيم، في عالم المجردات.

عندما قرر المخرج والسيناريست كريستوفر هامبتون تحويل رواية Imagining Argentina للكاتب لورانس ثورنتون (1987) إلى فيلم عام (2003)، كان يواجه؛ على الأرجح، تحدياً أساسياً: كيف يخرج من عباءة الروائي إلى عباءة السينمائي؟

عندما أعاد أورفيوس زوجته من العالم السفلي، من الجحيم، قيل له إنَّ عليه ألا يلتفت إليها، مهما حدث. لكنّه، في النهاية، لم يستطع مقاومة صوته وهي تناديه. فالتفت، وهكذا خسرها إلى الأبد.

الخيال / الأسطورة

في ظلّ الديكتاتورية العسكرية التي انهارت عام 1983 هنا في الأرجنتين، قيل لنا إنَّ علينا ألا ننظر إلى الورا أبدأً. نعم، كان هناك ظلمٌ؛ نعم، ارتُكبت أخطاءٌ؛ لكن، إذا نظرنا إلى الورا، فلن ينتهي الألم أبدأً. الجراح لن تبرا.

الواقع

كان الجنرالات قد غيّروا بالفعل معنى كلمة «الاختفاء». قبلهم كانت الأشياء تختفي. كانت الناس تختفي. أمّا هم، فقد جعلوا البشر يختفون. كانوا يتحدّثون عن إخفاء الناس، وعن إخفاء أعدائهم. لقد غيّروا اللغة، وهم الآن يريدون أن يُخفوا الماضي نفسه.

الواقع

قالوا لنا إنَّ علينا ألا ننظر إلى الورا أبدأً. لكنَّ علينا أن ننظر إلى الورا. إنه واجبنا المقدّس أن ننظر إلى الورا.

ما يجب أن يكون

جملتان متوازيتان تنتقلان من المجردات «الأشياء» إلى المحسوسات «الناس»

باستخدام المبني للمجهول يقيم بنية الأمر والطاعة داخل اللغة

الظلم موجود ولكن لا نعرف فاعله جملة شرطية: إن طالبت بحقك الألم لن ينتهي

مقطع من Imagining Argentina / كريستوفر هامبتون (2003)

النص الأصلي

When Orpheus brought his wife back from the underworld, from hell, he was told he must not look back at her, whatever happened. But at last he could not resist the sound of her voice calling his name. He turned back, and so he lost her forever.

النص الأصلي

In the military dictatorship, failing in 1983 here in Argentina, we were told that we should never look back. Yes, there was injustice; yes, mistakes were made; but if we looked back, the pain would never end. The wounds would never heal. The generals had already changed the meaning of the word «to disappear». Before them, things disappeared. People disappeared. They spoke of disappearing people, disappearing their enemies. They had changed the language, but now they want to disappear the past. They told us we must never look back, but we have to look back. It is our sacred duty to look back.

النص الأصلي

The ideal subject of totalitarian rule is not the convinced Nazi or the convinced Communist, but people for whom the distinction between fact and fiction no longer exists.

في ظلّ الديكتاتورية العسكرية التي انهارت عام 1983 هنا في الأرجنتين، قيل لنا إنّ علينا ألا ننظر إلى الوراء أبداً. نعم، كان هناك ظلم؛ نعم، ارتُكبت أخطاء؛ لكن، إذا نظرنا إلى الوراء، فلن ينتهي الألم أبداً. الجراح لن تبرأ.

كان الجنرالات قد غيروا بالفعل معنى كلمة «الاختفاء». قبلهم كانت الأشياء تختفي. كانت الناس تختفي. أمّا هم، فقد جعلوا البشر يختفون. كانوا يتحدثون عن إخفاء الناس، وعن إخفاء أعدائهم. لقد غيروا اللغة، وهم الآن يريدون أن يُخفوا الماضي نفسه.

بنى هامبتون نصه على حركة لغوية واضحة، يمكن تتبعها من خلال تغيّر الصيغة والإيقاع ووظيفة الجملة، لا من خلال تغيّر الموضوع وحده. فمنذ الجملة الأولى، لا يقدم النصّ معيّ جاهزاً، بل يقيم نموذجاً لغوياً يبدأ بفضاء الأسطورة. حكاية أورفيوس تُروى بجملة طويلة نسبياً، إيقاعها هادئ، قائم على أفعال ماضية مكتملة، تقود القارئ بسلاسة نحو خاتمة محسومة. غير أن العنصر الأهم في هذه الجملة ليس الحدث، بل الصيغة: «قيل له». الفعل المبني للمجهول، الأمر صادر عن مصدر غير مُسمّى، والطاعة تُقدّم بوصفها شرطاً سابقاً للفعل. هكذا تُزرع، منذ السطر الأول، بنية الأمر والطاعة داخل اللغة نفسها، قبل أن نغادر عالم الأسطورة.

قيل له إنّ عليه ألا يلتفت إليها، مهما حدث.

وحين ينتقل إلى الواقع الأرجنتيني، لا يبدّل بنية النص اللغوية. الجمل

فاللغة، في أحد أصولها على الأقل، لغةٌ تصويرية. ففي عالم المحسوسات، استُخدمت اللغة أولاً لوصف التحديات اليومية التي يواجهها البشر، قبل أن تتوسّع، لاحقاً، لتشمل المفاهيم في عالم المجرّدات.

إلا أن هامبتون بمرانه وخبرته؛ وقد سبق أن حصل على جوائز «أوسكار» و«بافتا» عن تحويله Atonement و Dangerous Liaisons إلى سيناريو أفلام، يُعدّ أحد أبرز من نقلوا الروايات الأخلاقية المعقّدة إلى الشاشة. وما يميّز عمله هو انشغاله الدائم بأسئلة: الذنب، الذاكرة، المسؤولية، وما الذي تفعله السلطة باللغة والوعي.

يفتح هامبتون الفيلم بمونولوج يهمن على الفيلم كلّ، ويستدعي فيه الأدب والأسطورة؛ لا للزينة، بل بوصفهما أداتين لغويتين تؤدّيان وظيفة أخلاقية مباشرة. فافتتاح الفيلم بأسطورة أورفيوس لا يهين لمأساة رومانسية، بقدر ما يفتح باب مسألة سياسية عميقة: ماذا يعني أن يُطلب من مجتمعٍ كامل ألا ينظر إلى الوراء؟

تجري أحداث الفيلم في الأرجنتين بين عامي 1976 و1983، خلال سنوات الحكم العسكري. بطل الفيلم، كارلوس رويدا (أنتونيو بانديراس)، مخرج مسرحي يكتشف امتلاكه قدرة استثنائية: عبر تخيل مشاهد على خشبة المسرح، يستطيع أن يرى مصاير أشخاص اختفوا قسراً. وحين تُختطف زوجته سيسيليا (إيما تومسن)، تتحوّل هذه القدرة من استعارة فنية إلى محاولة لمقاومة النسيان، ومن فعل تخيل إلى بحثٍ عن الحقيقة:

عندما أعاد أورفيوس زوجته من العالم السفلي، من الجحيم، قيل له إنّ عليه ألا يلتفت إليها، مهما حدث. لكنّه، في النهاية، لم يستطع مقاومة صوتها وهي تناديه. فالتفت، وهكذا خسرنا إلى الأبد.

تكرار يوسع الدائرة. ثم تأتي الجملة الحاسمة:

أما هم، فقد جعلوا البشر يختفون.

هنا يظهر الفاعل للمرة الأولى، ويظهر معه الفعل المتعدّي: «جعلوا». الجريمة لا تُسمّى صراحة، لكنها تُبنى لغوياً. وحين يقول النص بعد ذلك إنهم «غيّروا اللغة»، ويريدون الآن «أن يُخفوا الماضي نفسه»، يصبح واضحاً أن المعركة لم تعد على الوقائع وحدها، بل على إمكان تسميتها، وعلى الذاكرة بوصفها وظيفة لغوية قبل أن تكون موقفاً أخلاقياً.

في الفقرة الأخيرة، لا تتغيّر المفردات، بل يتغيّر اتجاهها. العبارة نفسها تتكرر:

قالوا لنا إنّ علينا ألا ننظر إلى الوراثة أبداً.

ثم تنقلب علامتها:

لكنّ علينا أن ننظر إلى الوراثة.

التكرار هنا ليس زخرفاً، بل أداة إعادة برمجة. اللغة التي كانت أداة أمر، تتحوّل إلى أداة نفي، ثم إلى أداة إلزام ذاتي. ومع الجملة الأخيرة:

إنه واجبنا المقدّس أن ننظر إلى الوراثة.

تبلغ اللغة ذروتها. لم يعد الأمر سياسياً فقط، بل صار قيمياً، أخلاقياً، محمّلاً بسلطة ليست سياسة، بل سلطة من نوع آخر؛ سلطة الحق والضمير.

بهذا المعنى، لا يقول النص إن التذكّر واجب، ولا يعلن ذلك بوصفه فكرة. إنه يبيّن هذا الواجب داخل اللغة نفسها، عبر المبني للمجهول، والتوازي، والتكرار، وقصر الجمل في اللحظات الحاسمة. ومن خلال هذا البناء، يتحوّل النظر إلى الوراثة من فعل محرّم إلى شرط للتمييز بين الحقيقة والخيال، وتحوّل اللغة من أداة طاعة إلى أداة مساءلة.

الفيلم ليس فيلماً عن الماضي، بل عن الخطر الذي يهدّد أي مجتمع يُطالب بالنسيان باسم الاستقرار. إنه تذكير بأن النظر إلى الوراثة ليس عجزاً، بل الشرط الأول للتمييز بين الحق والباطل.

وسبق أن قالت حنة أرنت في كتابها «أسس التوتاليتارية» (1951):

«كيف تكتب عن الذاكرة والنسيان؟» — وفقاً لقرأت · بقلم رشاد عبد القادر · ٣١ كانون الأول ٢٠٢٥
almuharir.net · تاريخ السحب ١٥ تشرين الأول ٢٠٢٦

الجديدة تُصاغ بالطريقة ذاتها: «قيل لنا». الفعل نفسه، الصيغة نفسها، الاختلاف الوحيد هو الضمير. ما كان يُقال لشخص واحد في الأسطورة، يُقال الآن لجماعة كاملة في التاريخ. بهذا التوازي، لا يشرح النص فكرته، بل ينقل البنية اللغوية نفسها من حقل إلى آخر، من الخيال/الأسطورة إلى الواقع، من الفرد إلى المجتمع.

قيل لنا إنّ علينا ألا ننظر إلى الوراثة أبداً.

في هذا القسم، تبدأ الجمل التي تبدو اعترافية في الظهور أيضاً:

نعم، كان هناك ظلم؛ نعم، ارتكبت أخطاء.

غير أن هذا الاعتراف يُصاغ بطريقة تُفرغه من فاعله. الظلم موجود، لكن من دون فاعل. الأخطاء ارتكبت، لكن من دون مسؤول. ثم تأتي أداة الاستدراك «لكن» لتلغي كل ما سبقها، وتُدخل جملة شرطية تحمل تهديداً مبطناً:

إذا نظرنا إلى الوراثة، فلن ينتهي الألم.

هنا تتحوّل اللغة من توصيف الماضي إلى تسويق الصمت عنه. وتأتي الجملة القصيرة التالية:

الجراح لن تبرا.

لنُقدّم بوصفها حقيقة طبيعية، شبه طبية، لا رأياً سياسياً قابلاً للنقاش. يتكتّف الاشتغال اللغوي أكثر في الفقرة التالية. فالجمل قصيرة، متوازية، والفارق بينها فارق نحوي دقيق ينتج فارقاً أخلاقياً كاملاً:

كانت الأشياء تختفي.

فعل لازم، بلا فاعل واضح يقوم بفعل الإخفاء.

كانت الناس تختفي.